

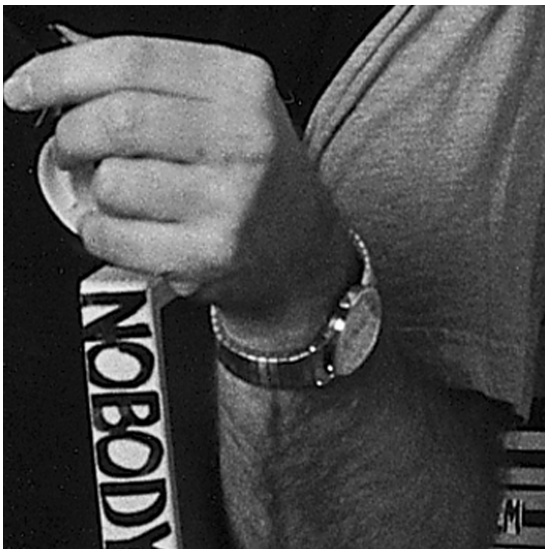
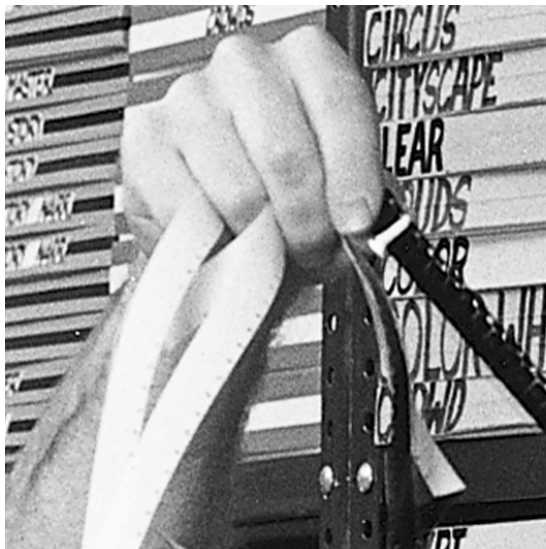
OS

LAS MANOS DEL CINEASTA

Notas sobre el montaje y la herencia cinematográfica en la obra de Alan Berliner

THE FILMMAKER'S HANDS

Notes on the editing and film legacy in Alan Berliner's work



CARLOS MUGUIRO
cmugiro@heda.es



LAS MANOS DEL CINEASTA

Notas sobre el montaje y la herencia cinematográfica en la obra de Alan Berliner

THE FILMMAKER'S HANDS

Notes on the editing and film legacy in Alan Berliner's work

Alan Berliner nunca rodó un plano con la Bell and Howell de su padre. No recuerda que nadie empuñase la cámara en las fiestas familiares, ni que la mirada irreductible del objetivo le forzara a levantar los ojos y saludar. Sin embargo, veintitantos años después se quedó con todo el material que tan sigilosamente se había filmado en el territorio de su infancia. A veces (sucede con Berliner, por ejemplo), el legado del cine no es sólo cultural, sino realmente físico y catalogable, personal e histórico, familiar y secreto. Berliner se hizo cargo de decenas de metros de película. Y entre los planos, allí estaba él saludando al objetivo. Evidentemente, no es lo mismo heredar latas de películas que una cuadra de caballos: las películas hacen más preguntas que los caballos, sin duda. Así fue que Berliner se topó con la responsabilidad de atender esa herencia aparentemente inocente, pero que, desencajada de las proyecciones de las tardes de lluvia, los

Alan Berliner never filmed a shot with his father's Bell and Howell. He has no memories of anyone grabbing the camera at family gatherings, or of the implacable stare of the lens forcing him to look up and wave. Twenty years later, though, all the material which had been so secretly filmed during his infancy came into his possession. Sometimes (as is the case with Berliner, for example), the legacy of film is not only cultural, but in fact physical and classifiable, something personal and historical, familial and secret. Berliner took charge of dozens of metres of film. And, there he was, among the takes, waving at the camera. It is obviously not the same inheriting cans of film as a stable full of horses: to start with, films ask more questions than horses. So it was that Berliner took on the responsibility of coping with that apparently innocent inheritance, but which, once the films screened on rainy afternoons and winter Sundays were out of their boxes, posed seve-

domingos de invierno, planteaba varias cuestiones inquietantes. ¿No es sospechoso que el cine familiar sea indefectiblemente un cine de la felicidad?, ¿qué tipo de relación lúdica o hipnótica establece la cámara con los retratados que los devuelve a la infancia, de tal manera que todos los protagonistas parecen comportarse como niños?, ¿qué se oculta más allá de los rituales y ceremonias en los que se convierte la antología cinematográfica de una vida?, ¿qué esconden todas las ausencias, cada día más patentes?, ¿cuáles son los vínculos invisibles entre las tomas?, ¿quiénes son las personas, esos desconocidos, él mismo, que habitan cientos de metros de película?, ¿a dónde se han ido?

Unos años antes, siendo todavía un niño, Berliner había practicado un juego que guardaba cierto parentesco con esta situación y que establecía el primer contacto del futuro director con algo parecido al montaje cinematográfico. “Tengo una deuda de gratitud hacia mi abuelo; sus regalos semanales de sellos de todo el mundo me ayudaron a establecer mi primer banco de imágenes a la edad de siete años. Mi primer archivo privado. Miles de pequeñas imágenes. Fotografías. Fotogramas. Los guardaba como tesoros. Los memorizaba. Pasé incontables horas organizándolos ceremoniosamente. Paisajes. Lenguas. Colores. Iconos. Líderes mundiales. Eventos históricos. Y así interminablemente. Para nada podía imaginar que me estaba enseñando a mí mismo algunas de las destrezas esenciales de hacer cine”.¹

Aquellas imágenes podían ordenarse bajo criterios distintos, encontrando diversos denominadores comunes, estableciendo vínculos narrativos o formales. Evidentemente no es lo mismo que tu abuelo te regale un tren eléctrico

ral disturbing questions. Isn't it odd that home movies are unfailingly happy? What sort of playful or hypnotic relationship does the camera establish with its subjects, whom it transports back to infancy in such a way that all those taking part seem to behave like children? What is hidden beyond the rituals and ceremonies into which an anthology of film transforms a life? What are all the increasingly obvious absences hiding? What are the invisible links between the takes? Who are the people, those unfamiliar people, he himself, who inhabit hundreds of metres of film? Where have they all gone?

*A few years earlier, when he was still a boy, Berliner used to play a game which bore a certain resemblance to this situation and which was the future director's first contact with something akin to film editing: “I do owe a debt of gratitude to my grandfather, whose weekly gift of postage stamps from all over the world helped establish my first image bank at the age of seven. My first private archive. Thousands of tiny little images. Photographs. Frames. I treasured them. Memorised them. Spent countless hours ritually organising them. Landscapes. Languages. Colours. Icons. World leaders. Historical events. And on and on. Little did I know that I was teaching myself some of the crucial skills of filmmaking”.*¹

Those images could be organised under distinct criteria, finding different common denominators, establishing narrative or formal links. It is obviously not the same for your grandfather to give you an electric train as a stamp collection. Or is it? In both cases, you have to lay down your own path and criss-cross tracks which do not exist, organise time, create a point of departure and a point of arrival and decide whether they are one and the same.

que una colección de sellos...¿o sí? En ambos casos hay que abrir camino y trenzar vías que no existen, ordenar el tiempo, crear una estación de salida y una estación de llegada, decidir si una y otra son la misma.

Ni aquel niño que secuenciaba las viñetas de los sellos, ni el joven cineasta que se adentraba en el paisaje sólo aparentemente bucólico del cine familiar habían creado una sola de las imágenes que barajaban. Ahora bien, ambos compartían la misma urgencia por dotar de sentido a lo que tenían ante sus ojos. Béla Balázs, que estudió en sus escritos la aportación del psiquismo del espectador en la conformación de vínculos y relaciones en una película, decía que “dar un significado es una función primitiva e inherente a la conciencia humana”, y en esa pulsión inevitable establecía la importancia del montaje, porque “no hay nada más difícil que aceptar pasivamente una serie de fenómenos casuales y carentes de sentido sin que nuestro poder de asociación, nuestra fantasía (aunque fuera bromeando), confiera algún sentido a cada fenómeno”.² Si no se lo daba el cineasta, acabaría otorgárselo, quizá equivocadamente, el espectador. No hay que olvidarlo: Berliner fue primero espectador, un espectador asombrado, con mil preguntas y dudas ante los senderos que abrían las imágenes; y sólo después, productor, guionista, montador y director. Para cuando llegó ahí ya era un curtido cineasta.

Abundando en la cita de Balázs y estableciendo quizá una de las primeras pautas de montaje de Berliner, conviene aclarar que aunque en la superficie sus películas puedan tener ese aspecto saturado, de *horroris vacui*, de explosión de asociaciones, choques y conflictos sonoros y visuales, bajo ellas fluye algo así como un *raccord* de pensamiento, una potente

Neither that boy who arranged the stamp vignettes into order, nor the young filmmaker who penetrated the only apparently pastoral landscape of home movies had created just one of the images that they were shuffling. However, they both shared the same urgency to bring meaning to what they saw before them. Béla Balázs, who in his writings studied the contribution of the viewer's psyche in the configuration of links and relationships in a film, said that, “giving meaning is a primitive and inherent function in human conscience”, and in that inevitable impulse he established the importance of editing, because “there is nothing more difficult than passively accepting a series of casual phenomena which lack meaning without our power of association, our fantasy (albeit jokingly), conferring a meaning on each phenomenon”.² If the filmmaker did not supply this, the viewer would perhaps mistakenly end up providing it. It should not be forgotten that Berliner was first a viewer, an astonished viewer, with a thousand questions and doubts when faced with the paths opened up by the images; and only after was he the producer, screenwriter, editor and director. When he got there, he was already a hardened filmmaker.

*Elaborating on the quote by Balázs and establishing perhaps one of Berliner's first guidelines on editing, it should be made clear that although on the surface his films may appear saturated in *horroris vacui*, in an explosion of associations, shocks and sound and visual conflicts, underneath them there flows something like a *raccord* of thought, a powerful need for unity. This underlying line which ultimately ties his films together and transforms them into a process of knowledge (first of all for the director himself), shows itself in different ways,*

necesidad de unidad. Esa línea subterránea que finalmente enhebra sus películas y las convierte en procesos de conocimiento (en primer lugar para el propio director), se manifiesta de formas diversas, a veces bajo formulaciones narrativas, a través de la concatenación de causas y efectos; otras, bajo mecanismos del pensamiento discursivo. En todo caso, esa cadencia interior hace que sus películas se muevan implacablemente hacia delante, como si estuvieran imantadas desde el final.

El historiador y crítico Mark Le Fanu escribía hace poco: “Podría decirse que el refugio del montaje en su sentido más rico (el sentido referido al montaje de atracciones, por ejemplo) ya no está (si alguna vez estuvo) en la corriente mayoritaria de la ficción. Es más fácil que lo encontremos en ciertas meditaciones personales (mitad documentales, mitad diarios filmados) de un puñado de privilegiados autores: Orson Welles en *Fraude –F for Fake–* (seguramente una de las películas más ‘montadas’ de todos los tiempos), o Godard, o Wim Wenders (en un diario filmado como *Tokio-Ga*, más que en sus largometrajes habituales). Podríamos añadir pocos nombres más: Johan van der Keuken de Holanda, Chris Marker, Adam Curtis (de la BBC), Frederick Wiseman, Dusan Makavejev (incomparable montaje de *Los misterios del organismo –WR, Mysteries of the Organism–*), Agnès Varda, Alain Cavalier, Alain Resnais...”³

Berliner pertenece a esta estirpe de directores. El texto que sigue trata de analizar el montaje en la obra de Berliner, deteniéndose sobre todo en el origen y parentesco teórico de algunas de las estrategias que ha utilizado para que las imágenes y sonidos conversen entre sí, y que, en no pocas ocasiones, especialmente en sus últimos trabajos, le han lleva-



do a ser él mismo el que dialogue con las imágenes y sonidos, a veces incluso desde el interior de sus películas.

El montaje y las formas en movimiento

Alan Berliner nos enseñó la colección de sellos de su infancia en *Intimate Stranger*, la película sobre su abuelo Joseph Cassuto. Se trata, probablemente, de la película en la que más imágenes fijas emplea: fotografías, documentos, cartas, sellos y páginas de la biografía inacabada de Cassuto. Casi como apostilla ensayística sobre esos materiales, el cineasta plantea abiertamente una lectura formal de las fotografías, intentando adivinar por qué su abuelo figura siempre en el centro del grupo o, en su caso, por qué el centro se desplaza a donde está su abuelo (por el color del traje, por un gesto, etcétera). Estas reflexiones en las que el director intenta desentrañar los secretos del material con el que está haciendo la película acaban revelándonos un rasgo de la personalidad de Cassuto pero, también, de la necesidad cinematográfica que anima al propio cineasta. Mediada ya la película, después del regreso de Cassuto de Japón, Berliner une varias fotografías de su abuelo, la primera con los brazos abiertos, la segunda con las palmas de las manos juntas, la tercera otra vez con los brazos separados, a través de cortes rápidos que coinciden con el sonido de varias palmas sobre el fondo de una canción japonesa. Por un segundo, nuestra mente ha devuelto a la vida a Joseph Cassuto.

Detengámonos un momento. El montador yugoslavo Slavko Vorkapich, especializado dentro de la MGM en las secuencias de montaje, levantó toda su teoría, recogida en el artículo *Toward True Cinema*, sobre la idea de que

sometimes in narrative formulations through the concatenation of causes and effects; other times through discursive thought devices. In any event, this interior cadence makes his films move implacably forward as though they were magnetised from the end.

*The historian and critic Mark Le Fanu recently wrote: "It could be argued that the home for editing in this richer sense—the sense referred to of "montage of attractions"—is no longer (if it ever was) in mainstream fiction. We may be more likely to find it in certain dense personal meditations—half documentary, half film diary—of a few privileged auteurs: Orson Welles for example F for Fake (surely one of the most "edited" films of all time), or Godard, or Wim Wenders (a diary film like Tokyo-ga rather than his regular feature films). And we could add a few more names at this point: Johan van der Keuken from Holland, Chris Marker, Adam Curtis (from the BBC), Frederick Wiseman, Dusan Makavejev (incomparable montage of WR: Mysteries of the Organism), Agnès Varda, Alain Cavalier, Alain Resnais..."*³

Berliner belongs to this stable of directors. The following text aims to analyse the art of editing in Berliner's work, focusing above all on the origin and theoretical relationship of some of the strategies he has used so that the images and sounds talk to each other, and which, on more than a few occasions, particularly in his later work, have made him the one who speaks with the images and sounds, sometimes even from within his films.

Editing and forms in motion

Alan Berliner showed us his childhood stamp collection in Intimate Stranger, the film about his grandfather Joseph Cassuto. This is probably the film in which he uses the greatest

el montaje es una cuestión de composición visual en el tiempo. “El mecanismo de la percepción visual –escribía en 1959– está constituido de tal forma que podrá interpretar como movimiento ciertos fenómenos en los que no exista movimiento real. Esto fue debidamente investigado por los psicólogos de la Gestalt y se le llama *fenómeno phi*, o movimiento aparente. (...) Nuestros experimentos muestran que existe una sensación de desplazamiento, o un salto visual, en la conjunción entre dos planos que sean bastante distintos”.⁴

Su programa teórico, que impartió en las Universidades del Sur de California y Nueva York, y llevó a la práctica en películas como *¡Viva Villa!* y *The Good Earth* y en el corto *The Life and Death of 9413 a Hollywood Extra*, proponía, en primer lugar, agudizar la “percepción de las formas del movimiento que generan las cosas. Un ejemplo de un movimiento simple sería el segmento de espacio en tanto y cuanto desaparece al abrir o cerrar una puerta; un movimiento complejo sería el que traza un periódico que vuela con el impulso del viento”. A partir de ahí el proceso es “en verdad una liberación fílmica de porciones de energía visual dinámica”. La siguiente etapa en el trabajo del cineasta consiste en explorar las posibilidades de asociación entre las imágenes, atendiendo a estos “movimientos” que pueden ser también de color, tamaño, proporción, etc. “El trabajo realizado así –concluía Vorkapich– puede compararse a la creación de melodías”.

El cortometraje *Everywhere at Once*, variaciones en torno a la huella destructora del hombre en la naturaleza, realizado por Berliner en 1985, suena (se ve) como una melodía. Y atiende a buena parte de los principios de Vorkapich. Aunque en la descripción de los planos se pierdan aspectos esenciales, como la textu-

number of fixed images: photographs, documents, letters, stamps and pages from Cassuto's unfinished biography. The filmmaker openly presents a formal reading of the photographs, almost as an essayistic footnote to this material, trying to work out why his grandfather was always at the centre of the group or, in turn, why the centre transferred to where his grandfather was (because of the colour of his suit, a gesture, etc.). These reflections in which the director tries to puzzle out the secrets of the material with which he is making the film end by revealing to us not only a trait in Cassuto's personality but also the filmmaking needs that motivate the filmmaker himself. Halfway through the film, after Cassuto returns from Japan, Berliner brings together several photographs of his grandfather, the first with his arms open, the second with the palms of his hands together, the third with his arms once again separated, through quick cuts which coincide with applause over the background of a Japanese song. For a second, our minds have brought Joseph Cassuto back to life.

Let us pause for a moment. The Yugoslav editor Slavko Vorkapich, who specialised in montage sequences at MGM, put forward his theory, contained in the 1959 article Toward True Cinema⁴, about the idea that editing was a question of visual composition in time: “The human perceptive mechanism is such that it may interpret as motion certain phenomena where no actual motion occurs. This was thoroughly investigated by Gestalt psychologists and is called phi phenomenon, or apparent movement. (...) Our experiments show that there is a sensation of displacement or a visual leap in a cut between any two sufficiently different takes.” His theory programme, which he taught at the University of Southern California

ra, la composición, el movimiento y su dirección, la angulación, el tamaño y el color dentro de la imagen, vale la pena apuntar un fragmento, como quien se esfuerza torpemente en tararear una canción: ...desde lo alto de un poste de la luz, donde trabaja un operario, cae un cable, desenrollándose hasta la cámara; colgando de una liana, el gato Silvestre atraviesa la pantalla de derecha a izquierda, hasta la boca de un pez que le engulle; las manos de un pescador recogen el sedal hacia la orilla; bajo el agua, una burbuja se acerca al objetivo de la cámara hasta que, por el contacto, explota; en el cielo estalla un castillo de fuegos artificiales; una sierra radial recorre la pantalla expulsando un chorro de chispas; una soldadura parece prender un bloque de hierro; sobre un fondo negro, una gruesa resistencia se va poniendo rusiente hasta su límite de incandescencia; los cañones de una fragata disparan proyectiles; el reflejo del sol sobre un río (en un plano aéreo, el reflejo en el centro y el paisaje, a los lados, moviéndose a toda velocidad), parece un torpedo que se desplaza bajo el agua; una bomba cae sobre los árboles de un bosque, humo; un elefante solitario en medio de la niebla...

Aunque nunca de forma tan evidente como en este cortometraje, Berliner trabaja sobre ese terreno de contrastes y asociaciones visuales y sonoras a lo largo de todas sus películas, apoyándose en principios de la fisiología y psicología de la percepción, y coincidiendo con Vorkapich tanto en la terminología musical a la hora de explicar la práctica cinematográfica (que ha tentado desde Gemaine Dulac a buen número de cineastas), como, sobre todo, en la convicción de que, en sí mismo, cada plano tiene la capacidad, casi genética, de generar el siguiente o, por lo menos, de demandar cuál debe ser el corte inmediato.

and the University of New York, and which led to the practice in films such as ¡Viva Villa! and The Good Earth and the short The Life and Death of 9413 a Hollywood Extra, firstly proposed sharpening the “perception of the shapes of the motions that things generate. An example of simple motion would be a segment of space as it is cut out by a door opening or closing, a complex motion would be one traced by a newspaper dancing high in the wind.” From this point, the “process is really a filmic liberation of pieces of dynamic visual energies.” The next phase in the filmmaker’s work is to explore the possibilities of association between the images, paying attention to these “motions” which can also be colour, size, proportion, etc. “The work done this way—Vorkapich concludes—can be compared to the creation of simple melodies.”

The short Everywhere at Once, variations on men’s destructive imprint on nature, made by Berliner in 1985, sounds (as can be seen) like a melody. And it follows most of Vorkapich’s principles. Although some of the essential aspects are lost in the description of the takes, such as texture, composition, motion and its direction, camera angles, size and colour within the image, it is worth highlighting a fragment rather like someone clumsily trying to hum a song: ...a cable falls from the top of a light pole where an electrician is working, unravelling until it reaches the camera; hanging from a liana, Sylvester the cat swings across the screen from right to left until he comes up against a fish’s mouth, which swallows him; a fisherman’s hands wind the fishing line in towards the shore; under the water, a bubble moves towards the camera lens until it explodes upon contact; a set piece of fireworks bursts into life in the sky; a radial saw cuts

La propuesta de Vorkapich es deudora de las teorías de Rudolf Arnheim, que aplicó la psicología Gestalt al nuevo arte del cine, llegando a sistematizar en un ambicioso cuadro todos los posibles principios de corte; pero, a diferencia del estudioso alemán que, como recuerda Gido Aristarco, era un “teórico sin manos”, Vorkapich llegó a alcanzar gran celebridad y prestigio por sus secuencias de montaje o *collages*. En su libro *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Vicente Sánchez-Biosca ha anotado la rareza que suponen las secuencias de montaje en la tradición narrativa del cine hollywoodense: “El cine narrativo clásico acoge en su seno una sorprendente herencia del montaje soviético de vanguardia, una muestra curiosa de aquella tendencia a someter cualquier elemento significativo al choque con los siguientes, pero reduce su efecto de *shock* sobre el público, inscribiéndolo en el interior de un relato y encomendándole tareas específicas que éste no parece capaz de garantizar”.⁵

Sánchez-Biosca recuerda que estos montadores trabajaban con los materiales más diversos y heterogéneos, archivos, noticiarios, descartes y metraje no rodado con una intención discursiva concreta, y recalca, citando un trabajo previo de Llinás y Maqua, que, “lejos de ser elíptico, el *collage* sustituye a una elipsis. Su función consiste en comprimir el tiempo y, dado que la elipsis ha sido naturalizada en el periodo en el que el *collage* se generalizaba, el uso de éste denuncia una voluntad de no omitir nada, un deseo de no callar, aunque sea a costa de condensar violentamente innumerables acciones”.⁶

El paseo por el manejo del tiempo en el *collage* hollywoodense nos trae de nuevo a Berliner, a su primer largo, *The Family Album*.

across the screen, throwing up a jet of sparks; a piece of soldering appears to set light to a block of iron; on a black background, a heavy resistance glows until it becomes incandescent; a frigate's cannons fire shells; the sun's reflection on the river (in an aerial shot, the reflection in the centre and the landscape, to the side, are moving at top speed) looks like a torpedo moving under the water; a bomb falls on the trees in a forest, smoke; a solitary elephant in the middle of the fog...

Although it has never been quite so obvious as in this short, in all his films Berliner works in this area of visual and sound contrasts and associations, taking the principles of physiology and psychology of perception as his basis and coinciding with Vorkapich, both in using musical terminology when explaining film practice (which has tempted a great number of filmmakers, beginning with Germaine Dulac), and, especially, in the belief that, each shot in itself has the almost genetic capacity to generate the next one, or at least to demand an immediate cut.

Vorkapich's proposal is indebted to the theories of Rudolf Arnheim, which applied Gestalt psychology to the new art of film, systemising all the possible cutting principles in an ambitious outline. But, unlike the German intellectual, who, as Gido Aristarco recalls, was a “theorist without hands”, Vorkapich achieved great celebrity status and prestige for his montage sequences or collages. In his book, El montaje cinematográfico. Teoría y análisis, Vicente Sánchez-Biosca has recorded the peculiarity of montage sequences in the narrative tradition of Hollywood filmmaking: “Classical narrative cinema holds a surprising legacy of avant-garde Soviet editing at its heart, a curious example of that tendency to make any significant element to

Como esas miniaturas didácticas sobre la evolución de las especies que son capaces de condensar miles de años en el reloj de un día (“Si el Big Bang marca las 00.00 horas, a las once y media de la noche apareció el homo sapiens y Colón descubrió América diez minutos antes de medianoche...”), así también *The Family Album* nos lleva del nacimiento a la muerte en apenas sesenta minutos. El efecto, lejos de producir una sensación elíptica de la vida, transmite la impresión de asistir a una condensación mágica del tiempo, quizá producida por ese deseo de no omitir nada, el “deseo de no callar” del que habla Sánchez-Biosca, que Berliner consigue entregando al sonido, precisamente, la responsabilidad de no silenciar, no importa la crudeza de sus palabras, las versiones distintas de la realidad, hasta las últimas consecuencias.

En todo caso, aunque *The Family Album* está confeccionada con materiales huérfanos (eso sí, en su mayor parte rodados en primera persona por sus autores) extender las comparaciones con el *collage* más allá del mencionado efecto de compresión o estratificación temporal resulta excesivo. Entre otras cosas, porque Alan Berliner se erige con *The Family Album* en un maestro indiscutible del *raccord*, elemento del que parecen liberarse los autores de las secuencias de montaje hollywoodense, ya que en su interior, como dice Sánchez-Biosca, “el régimen de *raccord* carece de valor de ley y, aun cuando aparece en ocasiones, no actúa como factor de continuidad”.⁷

El montaje y las personas en movimiento

En principio, el material cinematográfico familiar es discontinuo, frontal (con muchas miradas al objetivo), nada sistematizado y a veces

*clash with the following elements, but which reduces the effect of shock on the audience, inscribing it on the inside of a story and entrusting it with specific tasks that the story itself does not seem to be capable of doing”*⁵.

Sánchez-Biosca remembers that these editors worked with the most varied and heterogeneous materials, files, newsreels, outtakes and footage shot without any specific discursive intention, and he stresses this, quoting a previous work by Llinás and Maqua which, “far from being elliptical, the collage substitutes an ellipsis. Its function is to condense time and, since the ellipsis has been naturalised in a period during which the collage was generalised, the use of this it demonstrates a desire not to omit anything, a desire not to keep quiet, although it may be at the expense of violently condensing countless actions”.⁶

A journey through the handling of time in the Hollywood collage once again brings us to Berliner and to his first feature film, *The Family Album*. Like those mini didactics about the evolution of the species that can condense thousands of years on a watch into one day (“If the Big Bang happened at 00.00 o’clock, then homo sapiens appeared at eleven thirty at night and Columbus discovered America at ten to midnight”), so *The Family Album* also takes us from birth to death in barely sixty minutes. The effect, far from creating an elliptical feeling of life, conveys the feeling of being present at a magical condensation of time, produced perhaps by the desire not to leave anything out, the “desire not to keep quiet” which Sánchez-Biosca talks about, and which Berliner achieves by specifically giving sound the responsibility of not being silent, however crude the words may be, the different versions of reality, right up until the final consequences.

imprecatorio y provocativo, como un espejo colocado ante la cámara; por tanto, poco dado a facilitar un montaje en continuidad. Sin embargo, Berliner se las apaña para encontrar en esas imágenes un elemento que le permita articularlas sobre la base de una aparente transparencia. Más allá de las coincidencias de *guión* (no importa su origen, esos rollos recogen situaciones parecidas: una fiesta, un viaje, una salida al jardín), y de las miradas fuera de cámara que rompen los márgenes y estimulan la curiosidad por el espacio en *off*, las bobinas familiares comparten un importante rasgo de *puesta en escena* que propicia el corte en continuidad: el movimiento. Niños y adultos, todos, se mueven sin cesar en el cuadrilátero de la pantalla; bailan, corren, saltan, gesticulan, lanzan una pelota fuera del encuadre, ellos mismos abandonan sus márgenes, asoman por otro extremo, suben por unas escaleras, aparecen por la puerta, desfilan por las calles, se alejan en el coche o en el tren, se adentran en el mar. Mérito de Berliner es encontrar el eje sobre el que se entrelazan esos movimientos en aparente continuidad; ahora bien, el cineasta neoyorquino no hace uso de la *gramática* del movimiento en el eje para recrear un espacio o una acción, sino con la intención de hilarvanar el tiempo. Es decir, Berliner confía en la interiorización de esa *gramática* por parte del espectador para, a partir de ahí, poder usarla de manera heterodoxa. Y así, lo que tantas veces se ha utilizado para otorgar una invisibilidad lógica a la construcción del espacio y de la acción de un relato, se aplica aquí con fines de compresión temporal: para que desaparezca la sensación de ruptura en el tiempo y todo parezca uno. Piénsese, por ejemplo, en cómo cuenta el fin de la infancia en *The Family Album*: la continuidad del movimiento nos lleva

In any event, although The Family Album is created using orphan materials (albeit mostly shot in the first person by their authors), extending the comparisons with collage beyond the effect stated above of condensation or stratification of time would be excessive. Among other things, because Alan Berliner established himself with The Family Album as an indisputable master of raccord, an element which authors seem to free themselves of during Hollywood montage sequences, since inside, as Sánchez-Biosca says, "the raccord system lacks a sense of law and even when it occasionally appears it does not act as a factor of continuity".⁷

Editing and people in motion

In principle, home movie material is discontinuous, frontal (with lots of looks to camera), not at all systematised and at times cursed and provocative, like a mirror placed in front of the camera: therefore not given to providing editing in continuity. However, Berliner gets over this by finding an element in these images which allows him to articulate them on the basis of an apparent transparency. Far beyond the coincidences of script (whatever their origin, these films contain similar situations: a party, a trip, going out to the garden) and the looks off camera which break the boundaries and stimulate a curiosity for the off-screen space, family reels share an important trait of mise-en-scene, which favours cutting in continuity: motion. Children and adults, all of them constantly moving in the square of the screen; they dance, run, jump, make gestures, throw the ball out of the frame, they themselves abandon its boundaries, they lean out from another end, climb the stairs, appear from another door, walk down streets, go off in cars or trains, wade

de un plano a otro, de una edad a otra. Lo que empieza con unos niños jugando, pasándose la pelota, y sigue con chavales corriendo, dando vueltas, persiguiéndose en un juego, se transforma luego en un baile (en los planos, además, va reduciéndose el número de personajes), y finalmente en una danza más ceremoniosa, casi ritual, bajo la atenta mirada familiar en el porche, hasta que la niña (ya una adolescente), sin dejar de bailar, se despidе retirándose del escenario. Al final, como una coda que nos recuerda de dónde venimos, vuelve a aparecer la niña que, también, deja de bailar y se va al fondo. Concluye la música. Todo ha sido un movimiento en el eje.

Como en el cine clásico, también en *The Family Album* la continuidad nos reconforta, transmitiéndonos la sensación de que estamos no ya en un mirador privilegiado sino en el único desde el que entender lo que vemos; sin embargo, el sonido desdice constantemente esa sensación. La transparencia del *raccord* frente a la brusca interferencia del sonido lleva finalmente a desconfiar de nuestra posición y de nuestros conocimientos, pero sobre todo a sospechar de las imágenes, que primero nos parecerán simples apariencias sin fondo y, después, máscaras de una realidad escondida. Primero, deliciosamente inocentes; después, sospechosas y, quizá, culpables. Es inevitable la referencia a las palabras de André Bazin, a propósito de *Lettre de Sibérie*, de Chris Marker, cuando decía que “Marker aporta en sus films una concepción completamente nueva del montaje, que yo llamaría horizontal, en oposición al montaje tradicional que se realiza a lo largo de la película, centrado en la relación entre los planos. En el caso de Marker, la imagen no remite a lo que la precede o la sigue, sino que en cierta forma se relaciona

into the sea. Berliner's merit is in finding the axis upon which these movements intertwine in apparent continuity; however, the New York filmmaker does not use the grammar of motion on the axis to recreate a space or an action, but rather with the aim of stringing time together. This means that Berliner trusts in the interiorization of this grammar by the viewer for use in a heterodoxical way, and what has been used so often to give a logical invisibility to the construction of space and to the action of a story is applied here with the aim of condensing time: so that the feeling of time being ruptured disappears and everything appears as one. Think, for example, of how he portrays the end of childhood in The Family Album: the continuity of motion takes us from one shot to another, from one age to another. What starts with children playing, throwing the ball to each other, and continues with children running, spinning round and round, chasing each other, later becomes a dance (also the number of people in the takes becomes fewer), and finally a more ceremonious, almost ritual, dance under the watchful gaze of the family on the porch, until a little girl (now a teenager), but still dancing, says goodbye, withdrawing from the scene. At the end, like a coda which reminds us where we have come from, the little girl reappears, stops dancing and fades into the background. The music ends. It has all been a movement on the axis.

*As in classical cinema, continuity also comforts us in The Family Album, conveying the feeling that we are no longer at a privileged vantage point, but at the only one from which we can understand what we are seeing; however, the sound constantly clashes with this feeling. The transparency of the *raccord* faced with the brusque interference from the sound*

lateralmente con lo que se dice".⁸ En Berliner la imagen sí que establece muchas veces vínculos directos con las inmediatamente anteriores o posteriores, pero el sonido sigue relacionándose con ellas de la forma lateral que definió el teórico francés.

De todas maneras, no sólo el sonido tiene la facultad de relativizar la imagen. También el montaje, sobre todo a través de la repetición de planos en contextos y vecindarios distintos, desmitifica la objetividad, el sentido unidireccional de la imagen. Berliner ha sembrado toda su obra de imágenes repetidas, mojonos reconocibles para el espectador (muchas de las tomas familiares aparecen de película en película) que, sin embargo, pueden delimitar territorios o momentos vitales distintos.

La repetición adquiere a veces una formulación diferente, emparentada con principios estructurales y rítmicos (los aparatos de radio, los gramófonos, las rotativas), y con lo que Pudovkin llamaba el *leit motiv*, habitualmente de carácter metafórico. Es el caso evidente del combate de boxeo de *Nobody's Business* y, algo más oculto, de la barca asociada a la muerte en *The Family Album*. La desaparición del padre, al final de la película, (otra vez el cambio asociado a un desplazamiento físico) adquiere vuelo poético gracias al "deslizamiento de sentido" (diría Jean Mitry) que se produce al calzar, entre las imágenes del funeral y los cantos negros, el episodio desconcertante del barquero, atravesando solitario el encuadre y arribando a una isla nebulosa, en una secuencia que parece sacada de un filme de Victor Sjöström. Recordamos entonces que la muerte de la madre, todavía en la infancia de ese personaje colectivo, también se había contado sobre el plano de una mujer remando en un lago. Piénsese, también, en el plano del

finally leads us to distrust our position and knowledge and above all to suspect the images, which at first seemed like simple, unfounded appearances and subsequently masks of a secret reality. First, deliciously innocent; later, suspicious and perhaps guilty. The reference to André Bazin's words is inevitable, talking of Lettre de Sibérie (Letter from Siberia), by Chris Marker, when he said that "Marker brings a completely new concept of editing to his films, which I would call horizontal, as opposed to traditional editing which occurs throughout the film, focusing on the relationship between the takes. In Marker's case, the image does not refer to what comes before or after it, but in a certain way it relates laterally with what is being said".⁸ With Berliner, the image very often does establish a direct relationship with those images immediately before and after, but the sound continues to relate to the images in the lateral way defined by the French theorist.

In any event, it is not only sound that has the ability to play down the image. Also editing, above all through repeating takes in different contexts and communities, demystifies the objectivity, the one-way direction of the image. Berliner has strewn his work with repeated images, milestones that are recognisable to the viewer (many family takes appear from film to film), which can, however, demarcate different areas or times of life.

Repetition can sometimes take on a different formulation, married to structural and rhythmical principles (radios, record players, newspapers) and to what Pudovkin called the leitmotiv, which is usually metaphoric. It is the obvious case of the boxing match in Nobody's Business and, more secretly, of the boat associated with death in The Family Album. The disappearance of the father at the end of the

mar vacío que aparece cuando en *Intimate Stranger* y *Nobody's Business* cuenta el viaje de sus antepasados, maternos y paternos, a Estados Unidos; en el rostro de la Estatua de la Libertad, sinónimo de la América que recibe a los emigrantes; o en los planos microscópicos, asociados en varios filmes a la fertilidad y a la continuidad de la saga.

Aunque de estructura aparentemente cerrada (la vida y la muerte, en fin), *The Family Album* es porosa por la naturaleza de las tomas y los retruécanos del montaje. Por eso, si ve la película más de una vez, el espectador entra también en el juego de releer las imágenes y se descubre abriendo las puertas de los planos que ya conoce, de tal manera que esas candorosas imágenes (pienso en las niñas escarbando en la arena antes de conocer el fallecimiento de la madre) van hablando más y más, confiando secretos, haciendo nuevas preguntas que arraigan en el sedimento que anteriores proyecciones han dejado en nuestra memoria.

Las películas domésticas nunca fueron ideadas para explicar la vida, sino para decorarla; no se rodaron para componer un relato autónomo e independiente sino para formar parte de la cotidianeidad, como pequeñas ceremonias de autoafirmación familiar (cine para la vida y no vida para el cine), de ahí que sirvieran más para estimular la melancolía que para restaurar la memoria. Al someterlas a las pruebas de relación y choque del montaje, a pesar de que la película establece un marco cerrado de referencia, con un principio y un final claros, las imágenes y sonidos nos desbordan en una espiral de sentido incontrolable y plagada de misterios. Tiene algo de aprendiz de brujo este Berliner que, después de desatar los poderes dormidos de las imágenes domés-

film (once again change associated with a physical movement) takes on poetic flight thanks to the "slippage of sense" (as Jean Mitry would say), which occurs by putting the disconcerting episode of the boatman in between the images of the funeral and the lamentations, as he crosses the frame alone and reaches an island swathed in fog in a sequence which looks as though it had been taken from a Victor Sjöström film. We then remember that the mother's death, still during the childhood of that collective character, was also recalled over the shot of a woman rowing on a lake. Think also, of the open sea shot which appears in Intimate Stranger and Nobody's Business when he tells of the journey his maternal and paternal ancestors made to the United States; of the face of the Statue of Liberty, synonymous with the America that receives immigrants; or of the microscopic takes associated in several films with fertility and the continuity of the dynasty.

Although with a seemingly closed structure (life and death, in short), The Family Album is porous due to the nature of the takes and the editing puns. This is why, if the viewer sees the film more than once, they too will enter into the game of rereading the images and will find themselves opening the doors of the takes that they already know, in such a way that these candid images (I am thinking of the little girls digging around in the sand before finding out about the mother's death) speak more and more, confiding secrets, posing new questions which take root in the sediment left in our memory by previous screenings.

Home movies were never meant to explain life, but to decorate it; they were not shot to compose an autonomous and independent story, but to form part of everyday life as small ceremonies of family self-affirmation (film

ticas, nos revela (algo que ya conocía el cine moderno, desde luego, pero que aquí se plantea desde la pequeñez de ese cine que se guarda en una caja de zapatos) que no puede haber una estética sin una ética del montaje; que el montaje no puede plantear relaciones formales o de contenido dentro de una película si, al mismo tiempo, no establece claramente el tipo de compromiso del director con su película, con la realidad y con el espectador. En este punto, como una consecuencia de *The Family Album*, el montaje engulle a Berliner y el cineasta se incorpora a sus películas. Pero previamente, Berliner acciona la manivela y rueda un plano.

La expansión del montaje

La primera imagen rodada por el propio Berliner que aparece en sus películas (sin contar el registro de documentos y palabras y el efecto de luz en el atropello de Joseph Cassuto), es un primer plano de sus manos en *Intimate Stranger*. Las manos barajando los sellos de su abuelo. Las manos del cineasta. Y los sellos. De alguna manera el montaje adquiere una presencia física, una carnalidad, una referencia permanente a través de los dedos que cortan y empalman o, lo que viene a ser lo mismo, que teclean la máquina de escribir, esa extensión de la moviola, haciendo evidente que hay alguien detrás o, mejor, dentro de la película, contando la historia, buscando un sentido y guiándonos. Lo explica el propio Berliner: "En cierto modo, uno puede referirse a *Intimate Stranger* como una película *hecha a mano*. Mi presencia como montador era tangible aunque invisible, controladora pero juguetona; el espectador siente mi presencia en la máquina de escribir, una mano invisible tras la pantalla".⁹ Este efecto está reforzado, además,

for life, not life for film) from which they would serve rather to stimulate melancholy than to restore memory. By submitting them to the tests of relationship and shock of editing, despite the fact that the film establishes a closed reference framework, with a clear beginning and end, the images and sounds overwhelm us in an uncontrollable spiral riddled with mysteries. Berliner is something of a sorcerer's apprentice who, after unleashing the sleeping powers in everyday images, reveals to us (something which modern cinema of course already knew, but which here is presented from the littleness of that cinema which is kept safe in a shoe box) that there can be no aesthetics in editing without the ethics; that editing cannot present formal relationships or content within a film if it does not simultaneously clearly establish the kind of commitment the director has with his film, with reality and with the viewer. At this point, as a result of The Family Album, the editing swallows Berliner and the filmmaker becomes included in his films. But before this, Berliner cranks the handle and films a shot.

The expansion of editing

The first image filmed by Berliner which appears in his films (aside from the record of documents and words and the lighting effect on Joseph Cassuto's accident) is a close-up of his hands in Intimate Stranger. The hands shuffling his grandfather's stamps. The filmmaker's hands. And the stamps. Somehow the editing takes on a physical presence, carnality, a permanent reference through the fingers that are cutting and splicing or, which amounts to the same thing, tapping on the typewriter, this extension to the moviola making it obvious that there is someone behind, or even better, in the film, telling the story, looking for meaning and

porque en este caso, la voz en *off*, la palabra, convive armónicamente con la cadena de imágenes, al menos en comparación con otras de sus películas, e incluso se asocia en el trabajo narrativo con esa máquina de escribir, la única máquina capaz de crear palabras e imágenes.

Pero el montaje, ahora que el cineasta lo ha liberado de la moviola, es de una voracidad tremenda. En un momento de la película, la presencia de Berliner deja de ser metonímica o parcial y, por vez primera, el director-montador se retrata completo, aparecen su rostro, sus ojos, su cuerpo. La incorporación de Berliner se produce realmente por una dentellada del montaje, una herida, un derrame de sentido que genera la necesidad de su comparecencia en el filme: durante la entrevista, su madre recuerda que Joseph Cassuto, el abuelo, era “muy preciso y meticuloso...”. Un breve silencio, la frase inacabada, plantea una invitación irreversible. En el siguiente plano vemos a Alan Berliner, agachado en el suelo, ordenando concienzudamente las fichas de su película: editando. Su madre concluye: “...como tú”. Esas dos palabras concluyen la frase y sellan el efecto de unión, como si el montaje cerrara la boca tras el mordisco. Aunque la concatenación se produzca por el contenido, hay que recordar aquí lo que ya dijimos al principio: la capacidad de cada plano, en el cine de Berliner, de generar el siguiente corte, como si fuera un ente vivo.

Así como en *Intimate Stranger* el montaje se hace imagen, en *Nobody's Business* el montaje es interpretación, dramaturgia. Dos personas frente a frente, Oscar Berliner y su hijo, de tal manera que el fundamento de la película descansa en el plano/contraplano que los enfrenta física y emocionalmente. El montaje se genera a partir de esta primera elección

guiding us. Berliner himself explains: “In many ways one might call Intimate Stranger a hand-made film. My presence as editor was tangible yet invisible, controlling but playful; the viewer feels my presence at the splicer ‘typewriter,’ an unseen hand behind the screen”.⁹ This effect is also reinforced because in this case, the voice-over, the word, lives in harmony with the sequence of images, at least in comparison with other films by Berliner and it is even associated with the typewriter—the only machine capable of creating words and images—in the narrative construction.

But the editing, now that the filmmaker has freed it from the moviola, has a tremendous voracity. At one moment during the film, Berliner’s presence ceases to be metonymic or partial and, for the first time, the director-editor portrays himself completely, his face, eyes and body appear. The incorporation of Berliner really occurs through a bite of the editing, a wound, an overflow of sense which generates the need for him to appear on film: during the interview, his mother recalls that his grandfather, Joseph Cassuto, was “very precise and meticulous...”. A brief silence, the sentence unfinished, establishes an irreversible invitation. In the next shot, we see Alan Berliner crouching on the floor, painstakingly organising the cards containing the details of his film: editing. His mother concludes: “...like you.” These two words finish the sentence and seal the effect of union, as if the editing closed its mouth after taking a bite. Although the concatenation is produced by the content, we should remember here what we said at the beginning: the ability of each shot in Berliner’s films to generate the next cut, as if it was a living entity.

As in Intimate Stranger, editing becomes image; in Nobody’s Business editing is inter-

que, siendo, como se ve, una opción dramática y narrativa, es también, inseparablemente, una decisión de planificación. El montaje, la película, se crea en la distancia que media entre esas dos personas, en la fisura, en la línea de unión y en el choque de miradas. El montaje acampa en la línea de corte de un plano/contraplano, que no necesariamente adquiere la apariencia tradicional (un plano y luego su reverso), sino que multiplica su articulación y así, una vez planteado el encuentro padre-hijo, se libera de cualquier ortodoxia y, completamente libre, un plano puede enfrentarse al contraplano correspondiente, pero también a una voz en *off*, a una secuencia de imágenes, a una prueba del pasado o a otro personaje que no se encuentra en esa célula primera, es decir, la reunión de Oscar y Alan Berliner. Si alguien le hubiese pedido una definición de montaje, mientras libraba la batalla de la edición de *Nobody's Business*, Alan Berliner habría respondido probablemente de forma minimalista y enigmática: montaje es, simplemente, lo que pasa entre dos planos. Entre Oscar y él mismo. El “entre” resume en este caso todo el misterio de una relación.

Esta concepción del montaje que va más allá del dispositivo técnico recuerda la distinción que Jean Mitry hacía entre montaje y efecto de montaje, sobre la base de que “es la relación obtenida y no la manera de obtenerla”¹⁰ lo verdaderamente importante. “Lo efectivamente creador —escribía— es el efecto de montaje, es decir, aquello que resulta de la asociación arbitraria o no de dos imágenes A y B que, relacionadas una con otra, determinan en la conciencia de quien las percibe una idea, una emoción, un sentimiento ajenos a cada una de ellas. Pero este efecto —aunque sus consecuencias no sean las mismas— puede ser

pretation, drama. Two people, Oscar Berliner and his son, face to face in such a way that the basis of the film rests on the shot/reverse shot which physically and emotionally confronts them. Editing is generated from this first choice, which being, as we see, a dramatic and narrative option, is also inextricably a mise-en-scene decision. The editing, the film, is created in the distance that is measured between these two people, in the crack, in the lines of union and in the clash of looks. It lies on the shot/reverse shot cutting line which does not necessarily take on a traditional appearance (a shot and then its reverse), but rather multiplies its articulation. This way, once the father-son encounter has been established, the editing is freed from all constraints and, completely free, a shot can confront the corresponding reverse shot and also a voiceover, a sequence of images, a test of the past or another character who does not feature in that first meeting of Oscar and Alan Berliner. If anyone had asked him for a definition of editing while fighting the editing battle on Nobody's Business, Alan Berliner would probably have replied in a minimalist and enigmatic way: editing is simply what occurs between two takes. Between Oscar and himself. In this case, the “between” sums up all the mystery of a relationship.

This concept of editing, which goes beyond the technical device, reminds one of the distinction that Jean Mitry made between editing and the editing effect, based on the fact that it “is the relationship which is obtained and not the way of obtaining it”¹⁰ that is truly important: “What is truly creative is the editing effect, in other words, the result of the arbitrary or non-arbitrary association of two images, A and B, which, when linked to one another, determine an idea, an emotion, a feeling unconnected

obtenido por el deslizamiento de un *travelling*, incluso situando en el mismo cuadro dos acciones simultáneas que actúan o reaccionan una sobre otra”.¹¹ Sánchez-Biosca extrae dos consecuencias de la teoría de Mitry: “Por una parte, el mecanismo técnico es sólo una metáfora para definir un gesto artístico (si lo denominamos montaje es tan sólo porque se realiza materialmente en el laboratorio); por otra, el montaje como principio discursivo se extiende a todas las fases de fabricación de la película, pues ya está esbozado en el *découpage*. (...) El montaje ha sido, pues, asimilado a un principio discursivo y, puesto que todo filme conforma estéticamente un discurso, siempre usará el montaje en alguna de sus formas, con independencia de la opción concreta escogida (profundidad de campo, movilidad de la cámara, fragmentación) o del estilo utilizado para fragmentar (analítico, disruptivo, de shock, etcétera).¹²

La expansión del concepto de montaje a todos los órdenes de la creación nos obliga a un momentáneo repliegue para contar las bajas y alimentar a los caballos. Veamos. Alan Berliner es un cineasta del tiempo, más que un cineasta del espacio. Y específicamente, un cineasta del presente. Es verdad que a lo largo de su obra rastrea incansablemente las huellas del pasado y programa proyectos y utopías hacia adelante, pero unas y otras son actividades que, sobre todo, dan testimonio de un presente radical, hasta tal punto que sus películas parecen cocinarse en vivo delante del espectador, como si a nuestro paso saltaran los resortes de una instalación artística. De alguna manera ahí están, frente a nosotros, todas las decisiones de dirección que dan a la película su forma acabada. En la obra de Berliner el pasado guarda en silencio los secretos

*to each of them in the mind of the person seeing them. But this effect—although the consequences may not be the same—can be achieved by the movement of a tracking shot, even placing two simultaneous actions in the same frame which act on or react to each other.”*¹¹ Sánchez-Biosca extracts two consequences from Mitry’s theory: “On the one hand, the technical device is merely a metaphor for defining an artistic gesture (if we call it editing, it is only because it is physically done in the laboratory); on the other hand, editing as a discursive principle extends to all phases of filmmaking since it is already outlined in the *découpage*. (...). Therefore, editing has become assimilated to a discursive principle and, since all films aesthetically make up a discourse, they will always use editing in one of its forms regardless of the specific option chosen (depth of field, camera mobility, fragmentation) or the style used to fragment (analytical, disruptive, shock, etc.).”¹²

The expansion of the concept of editing to all levels of creation forces us to make a momentary ceasefire to count the casualties and feed the horses. Let’s see. Alan Berliner is a filmmaker of time, rather than a filmmaker of space. And in particular, he is a filmmaker of the present. It is true that throughout his work, he tirelessly trails the tracks of the past and plans projects and utopias in advance, but each are activities which are above all a testimony to a radical present, to such a point that his films appear to be cooked alive right in front of the viewer, as though at our pace all the springs of an artistic installation will leap out. In a certain way, all the directorial decisions that give the film its finished shape are there in front of us. In Berliner’s work, the past silently guards the secrets of our present and in some

de nuestro presente y de alguna manera ejemplifica (todos los rostros anónimos de sus películas, el olvido o la indiferencia de sus confidentes, de los testigos) el efecto igualador que el paso del tiempo tendrá sobre nosotros. De ahí que el futuro sea una formulación distinta de esa misma provisionalidad: el futuro somos nosotros conjugados en pasado. Entre el olvido y la eternidad (dos grandes preocupaciones del director, que a veces parecen conformar las caras de la misma moneda) se sitúa el presente, como una constatación de la impotencia ante uno y otra. Por eso, da la sensación de que a Alan Berliner le mueve un utópico proyecto de amasar todos los tiempos en algo que sea un presente continuo como una forma de perdurar. Sus películas tienen prisa. Transmiten la ansiedad y la urgencia de un hombre batiéndose contra el hoy, en una carrera contra el reloj, intentando descifrar algo del pasado que perdure más allá, tratando de conjugar los tiempos de la historia en algo que tenga sentido y armonía. El montaje, invadiendo todos los órdenes de la creación cinematográfica, se convierte en una metáfora de esa escisión, de esa ansiedad. Si agrupáramos sus cuatro largometrajes en una única proyección, comprobaríamos más fácilmente cómo el pasado y el futuro, dos masas tectónicas, dos territorios que no nos van a pertenecer nunca, chocan entre las manos de Berliner y ante nuestros ojos.

Efectivamente, el montaje es la formulación máxima de cómo Berliner se enfrenta a sus películas, intentando enderezarlas en una dirección que a veces se manifiesta imposible. Berliner está convencido de que debe de existir una explicación, una verdad, un punto de unidad, algo que no le han contado, que quizá nadie lo sepa, algo que sin duda disipará la

way exemplifies (all the anonymous faces of his films, the oblivion or the indifference of their confidentes and witnesses) the equalising effect which the passage of time will have on us. That is why the future is a different formulation to this temporary nature: the future is us conjugated in the past. Between oblivion and eternity (two of the director's big concerns, which sometimes seem to be two sides of the same coin) lies the present as verification of the impotency when faced with one or the other. This gives the feeling that Alan Berliner is moved by a Utopian project to amass all time into something that is a continuous present as a means of enduring. His films have a sense of urgency. They convey the anxiety and urgency of a man fighting against the present, in a battle against the clock, trying to decipher something from the past which will last beyond it, trying to conjugate times in history into something that makes sense and which is harmonious. Editing, by invading all the orders of film creation, becomes a metaphor for that division, that anxiety. If we grouped his four feature films into one single screening, we would easily see how the past and the future, as two tectonic masses, two territories which will never be ours, clash together between Berliner's hands and before our eyes.

Indeed, editing is the maximum formulation of how Berliner confronts his films, trying to point them in a direction which at times seems impossible. Berliner is convinced that there must be an explanation, a truth, a point of unity, something which he has not been told, which perhaps nobody knows, something which will undoubtedly lift the fog. And he inherits something along the lines of being the one responsible for finding it. It is tempting to imagine Alan Berliner as the protagonist in La Jetée by Chris

niebla. Y hereda algo así como la responsabilidad de ser él quien debe encontrarlo. Es tentador imaginar a Alan Berliner como el protagonista de *La Jetée* de Chirs Marker, enredado en el bucle del tiempo, buscando el futuro en la memoria. Sus películas, sin embargo, se resisten a responder con un sí o con un no, y se expanden con la concatenación de preguntas: cuanto más se empeñan en abarcar, más evidentes son las ausencias. Conforme acaba *Intimate Stranger*, por ejemplo, cuando la vida de Cassuto ya está aparentemente explicada, emerge imponente la figura de su esposa, la abuela de Alan, como un agujero negro que horada retrospectivamente la película. Es la sensación también, de que una película nace para responder a preguntas que ya estaban intuitas en la anterior; como un juego de muñecas rusas. Pero Berliner insiste, cada vez desde más adentro en las arenas movedizas de sus obras. Es esta titánica empresa de autoafirmación, de reconstrucción personal, de decir “yo”, en presente, con todas las consecuencias, con toda la herencia y todo el porvenir, lo que hace de las películas de Berliner un paisaje de tan desconcertante rareza: porque sigue siendo un cine de la intimidad, emparentado directamente con las películas domésticas que almacena en su casa.

Repasando cómo a lo largo de la historia la palabra se constituye en un elemento fundamental de lucha contra el olvido (piénsese en ese banco de nombres, en esa *cibertumba*, que propone Berliner en su cuarto largometraje), Emilio Lledó escribía hace unos años: “Las estelas funerarias no eran recordatorios por ser de piedra y resistir más que la carne el desgaste de las horas, sino porque esas estelas llevaban una imagen tallada y, sobre todo, porque acogían palabras”.¹³ En la obra de Berliner

Marker, tangled up in the loop of time, searching for the future in his memory. His films, however, resist answering with a yes or a no and expand with the concatenation of questions: the more they try to be include, the more obvious the gaps are. As Intimate Stranger finishes, for example, when Cassuto's life appears to have been explained, the figure of his wife, Alan's grandmother, emerges imposingly, like a black hole that retrospectively perforates the film. It is also the feeling that a film is born to reply to questions which had already been sensed in the former one, like a Russian doll. Yet Berliner persists, from ever deeper within in the shifting sands of his work. It is this titanic enterprise of self-affirmation, of personal reconstruction, of saying “I”, in the present, with all its consequences, with the entire legacy and future, which make Berliner's films a landscape of such disconcerting rarity: because it continues to be intimate cinema, married directly to the home movies which he stores in his house.

When reviewing how throughout history, words are a fundamental part of the fight against oblivion (think of that bank of names, of that cybertomb which Berliner proposes in his fourth feature film), Emilio Lledó wrote a few years ago that “gravestones were not in memoriam cards because they were made of stone and resisted the erosion of time more than flesh, but because these stones bore carved images and, above all, because they included words”.¹³ In Berliner's work, there is only one kind of shot in which the image, the word and silence, memory and eternity, live side-by-side harmoniously and assuage the cruelty of editing: the tombstones in cemeteries. These are the only shots which are repeated in his last three films, with similar frames and intentions: Intimate Stranger, Nobody's

sólo hay un tipo de plano en el que la imagen, la palabra y el silencio, el recuerdo y la eternidad, conviven de forma armónica y acallan la fiereza del montaje: las lápidas de los cementerios. Son los únicos planos que se repiten, con encuadres e intenciones similares, en sus tres últimas películas: *Intimate Stranger*, *Nobody's Business* y *The Sweetest Sound*. Un rectángulo y un nombre, como un título de crédito de una película. Son los únicos planos que parecen no necesitar del montaje, ningún plano por delante, ninguno por detrás (de hecho en algún caso es la última imagen de sus películas). Sólo ahí el montaje descansa en paz.

El paisaje de la memoria y la sobreimpresión

Tomando prestadas las palabras de su tocayo Alain Resnais, y resumiendo las distintas formulaciones que el montaje adquiere en sus películas (desde la articulación musical que vimos al inicio, a la expansión incontenible del efecto de montaje a todos los procesos de creación, pasando por el uso de la continuidad), podría decirse que también para Berliner el "montaje es una forma de percibir el tiempo". Por eso, para acabar, vale la pena volver a la moviola, a las tijeras y a la cinta adhesiva, para analizar dos ejemplos que tienen que ver con la expresión subjetiva del tiempo. El primero es un ejemplo sencillo, de gran efectividad poética, de cómo la imagen se convierte en paisaje de la memoria. Sucede en *Intimate Stranger* y sirve para marcar el momento en el que Joseph Cassuto abandona Japón. La secuencia está planteada inicialmente de manera narrativa, utilizando películas de la época. Las imágenes en blanco y negro nos muestran una despedida en la estación de tren, una última foto de grupo y el abuelo diciendo adiós a

Business and The Sweetest Sound. A rectangle and a name, just like a film credit. These are the only shots which do not seem to need editing, no preceding or following shot (in fact, in some cases this is the last image in his films). Only there does editing rest in peace.

The landscape of memory and superimposition

*Borrowing words from his namesake Alain Resnais and summing up the different formulations which editing acquires in his films (from the musical articulation we see at the beginning, through the use of continuity, to the unstoppable expansion of the editing effect on all the processes of creation), it could be said that for Berliner too "editing is a way of perceiving time." This is why, to finish, it is worth returning to the moviola, to the scissors and the adhesive tape to analyse two examples which are connected to the subjective expression of time. The first is a simple example, with great poetic effectiveness, of how the image is transformed into the landscape of memory. It occurs in *Intimate Stranger* and serves to mark the moment when Joseph Cassuto leaves Japan. The sequence is initially presented in a narrative way, using films from that period. The black and white images show us a farewell at the railway station, a last group photograph and the grandfather saying his goodbyes to everyone who has worked with him over the years. After, inside the carriage, the camera adopts the grandfather's viewpoint, the fact that he is leaving the city and we see several colour shots, edited in pizzicato, as though Berliner were pinching the landscape and gathering samples here and there. Suddenly, in the far distance Mount Fuji appears majestically through the*

todos los que han trabajado con él durante años. Después, desde el interior de un vagón, la cámara adopta el punto de vista del abuelo, que se aleja de la ciudad, y vemos varios planos en color, editados en pizzicato, como si Berliner pellizcara el paisaje y cogiera muestras de aquí y de allá. Inmediatamente, aparece a través de la ventanilla del tren, al fondo, imponente, el monte Fuji. Esta imagen pertenece al territorio de la narración que estamos siguiendo, pero a la vez posa un pie en el territorio del recuerdo. A este plano le sigue un sello de correos ocupando toda la pantalla, y luego otro, y luego otro, y luego otro, así hasta más de treinta; sellos y postales en los que aparece el Fuji pintado de mil maneras distintas, con el paso de las estaciones y los días, siempre diferente y siempre igual. La repetición fija el icono, el símbolo del Japón; pero al mismo tiempo, puesto que son sellos, la repetición del Fuji va marcando la distancia temporal: cada vez que aparece uno, el tiempo (la distancia) desde aquella despedida es mayor: las cartas y postales que llegan desde ese espacio lejano funcionan como un reloj, como las hojas de un calendario. Así, cada vez que sale un sello, la imagen real del Fuji, vista a través de la ventanilla, se va alejando más y más, y se convierte en algo inalcanzable, fijado en el pasado como un jirón de la memoria. Lo único que queda es la imagen del recuerdo. Los sellos que llegan de Japón. De esa manera, Berliner ha pasado del tiempo de la narración al tiempo de la subjetividad.

El otro ejemplo es de *The Sweetest Sound*, pero a diferencia del anterior, que tenía que ver con el pasado y el recuerdo, éste se refiere a la percepción del futuro y del anhelo de permanencia. *The Sweetest Sound* surge del descubrimiento por parte de Alan Berliner

train window. This image belongs to the territory of the narration which we are following, but at the same time it has a foot in the territory of memories. This shot is followed by a postage stamp which fills the screen and then another, and another, and another, until there are over thirty; stamps and postcards with Fuji painted in a thousand different ways, with the passing of the seasons and days, always different yet always the same. The repetition fixes the icon, the symbol of Japan; but at the same time, since they are stamps, the repetition of Fuji marks the distance in time: each time one of them appears, the time (the distance) from that farewell becomes greater: the letters and postcards which arrive from that distant space act like a clock, like the pages on a calendar. This way, each time a stamp appears, the real image of Fuji seen through the window is further and further away and becomes unreachable, set in the past like a shred of memory. The only thing left is the image of the memory. The stamps which arrive from Japan. This way, Berliner has gone from the time of narration to the time of subjectivity.

The other example is The Sweetest Sound, but in contrast to the previous film, which dealt with the past and memory, this film refers to the perception of the future and the longing for permanency. The Sweetest Sound came out of Alan Berliner's discovery of other people who have the same first name and surname as him. A shock which upsets the idea of identity and rather disrupts the privilege of feeling unique. This is undoubtedly a variation on a classical theme, recreated both by the cinema and literature and by the fine arts: the theme of the double. For Edgar Morin "the double is perhaps the only great universal human myth" and during its historical development

de otras personas que atienden al mismo nombre y apellido que él. Un choque que incomoda a la idea de identidad y desordena un tanto el privilegio de sentirse único. Sin duda se trata de una variante de un tema clásico, recreado tanto por el cine como por la literatura y las bellas artes: el tema del doble. Para Edgar Morin “el doble tal vez sea el único gran mito humano universal” y en su desarrollo histórico “se han superpuesto y mezclado capas sucesivas de creencias. Desde la Grecia homérica el doble aporta simultáneamente la angustia o la liberación, la victoria sobre la muerte o la victoria de la muerte”.¹⁴ Berliner encuentra en la tradición hebrea, en su propia cultura, interpretaciones sobre el doble tan contradictorias como las expuestas por Morin. En la película recuerda que, según la herencia sefardí, bautizar a un niño con el mismo nombre de un pariente vivo era un signo de respeto y una garantía de perdurabilidad, de victoria sobre la muerte; pero según otra superstición, la burocracia celeste, a la hora de ir cerrando cuentas, se haría un lío si hubiera dos o más personas que se volvieran a la vez cuando eran reclamadas por la muerte, de ahí que al poner un nombre ya existente a un niño se multiplicaban las posibilidades de que muriera a destiempo. No es ninguna casualidad que sea en esta película cuando Berliner plantea abiertamente su preocupación por la inmortalidad, llegando incluso a proponer soluciones para perdurar, siquiera en la red de internet, a través de la creación de una *cibertumba* con los sonidos más dulces: con los nombres que nos identifican. “El doble –sigue escribiendo Morin– concentra sobre él, como si en él se hubiera realizado, todas las necesidades del individuo, y en primer lugar su necesidad más locamente subjetiva: la inmortalidad”.¹⁵

“successive layers of beliefs have been superimposed and mixed together. From Homer’s Greece, the double simultaneously brings with it anguish and freedom, victory over death or the victory of death”.¹⁴ In his own culture, Jewish tradition, Berliner finds interpretations of the double which are as contradictory as those put forward by Morin. In the film, he recalls that according to Sephardic legacy, baptising a child with the same name as a living relative was a sign of respect and a guarantee of durability, of victory over death; but according to another superstition, when it came to settling accounts, the celestial bureaucracy would become confused if two or more people returned at the same time when death claimed them, which is why when a child was given an existing name the possibilities of them dying before their time were greatly increased. It is no coincidence that is in this film where Berliner openly presents his concerns about immortality, even proposing solutions for durability, at least on the Internet through the creation of a cybertomb with the sweetest sounds: with the names which identify us. “The double,” Morin continues, “concentrates on itself, as though in it all the needs of the individual had been fulfilled and, first of all, their most maddeningly subjective need: immortality”.¹⁵

It was on these foundations that Edgar Morin built his fascinating corpus of theory. He very soon discovered how, from the filmmaker’s babblings, editing provided an appropriate tool for the film formulation of the double. He recalled that, “in 1898 in Paris and Brighton how Méliès with La caverne maudite, Rêve d’artiste, Les Quatre Têtes embarrassantes and Bédoubement cabalistique, and G.A. Smith with Les Frères Corses and Le Fantôme, introduced the figure of the ghost and the dou-

Sobre estos cimientos va levantando Edgar Morin su fascinante corpus teórico. Muy pronto descubre cómo, desde los balbuceos del cinematógrafo, el montaje proporcionó una herramienta adecuada a la formulación cinematográfica del tema del doble. “En 1898 –recuerda–, en París y en Brighton, Méliès con *La caverne maudite*, *Rêve d’artiste*, *Les Quatre Têtes embarrassantes* y *Bédoublement cabalistique*, G.A. Smith con *Les Frères Corses* y *Le Fantôme*, introducen el fantasma y el doble en el cine por medio de la sobreimpresión y dobles o múltiples exposiciones”.¹⁶ Más adelante refuerza la idea afirmando que “allí donde se realiza la génesis del cine, en Brighton y París, el doble es inmediatamente solicitado y movilizado y proporciona el punto de salida de una de las técnicas claves del cine: la sobreimpresión”.¹⁷ Desde entonces, los ejemplos son numerosos. Recuérdese, por ejemplo, el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Mamoulian, o a Hitchcock, cuando en *Falso culpable* recurre a un lento encadenado para asociar los rostros del falso y del verdadero culpable. Berliner carga con toda la herencia fundada en los laboratorios de Méliès y G. A. Smith y, precisamente en la película que introduce novedosamente desde el punto de vista documental este asunto del doble, utiliza por vez primera en su filmografía un efecto equivalente, de encadenado sobre encadenado (hecho esta vez por medios digitales y no ópticos o fotográficos), de montaje dentro del encuadre y de superposición de imágenes, cuando los rostros de los trece Alan Berliner se fusionan suavemente uno tras otro, produciendo un vértigo fantasmagórico de revelación. Precisamente en ese momento, cuando el desarrollo de la película le ha llevado a Berliner a reflexionar sobre la promesa de perdurabilidad que atesora cada hombre,

ble into films by means of the superimposition and double or multiple exposures”.¹⁶ He later reinforces the idea stating that “there where the genesis of film occurs, in Brighton and Paris, the double is immediately requested and mobilised and provides the outlet for one of the key film techniques: the superimposition”.¹⁷ From this moment on, there have been examples everywhere. Remember, for example, Dr. Jekyll and Mr. Hyde by Mamoulian, or Hitchcock when in The Wrong Man he resorts to a slow dissolve to link the faces of the false and real culprit. Berliner takes the full weight of the legacy founded in Méliès’s and GA Smith’s laboratories and, in particular in the film which introduces the theme of the double from a new documentary viewpoint, he uses an equivalent effect for the first time in his filmography, of dissolve over dissolve (this time created by digital and not optical or photographic media), of editing within the frame and of superimposing images when the faces of the thirteen Alan Berliners gently merge one after another, producing a phantasmagorical frenzy of revelation. It is precisely at this moment, when the film’s development has made Berliner reflect on the promise of durability which possesses all men, when he has to face the sudden changes of time followed by time, in a complex reflection of unity and eternity, the director leaves to one side the shock and editing by cutting and chooses the tools (superimposition and dissolve) which Méliès and Smith used at similar junctures, the tools with which film also created the subject of the double and imagined the other side of life.

In any event, the effectiveness of this editing resource is sustained throughout the film by meticulous preparatory work, in such a way that the encounter between the various Alan

cuando debe hacer frente a la peripecia del tiempo después del tiempo, en una compleja reflexión sobre la unidad y la eternidad, el director deja el choque y el montaje por corte y elige las herramientas (la sobreimpresión y el encadenado) que Méliès y Smith utilizaron en encrucijadas similares, las herramientas con las que el cine pensó el tema del doble e imaginó el otro lado de la vida.

La efectividad de este recurso de montaje se sustenta, en todo caso, en un meticuloso trabajo preparatorio a lo largo de toda la película, de tal manera que el encuentro entre los Alan Berliner que tensa la narración se va convirtiendo, poco a poco, en un proceso de invocación, tanto por la ritualidad de la puesta en escena (el número de miembros convocados, la mesa redonda, el brindis circular, las palabras *mágicas*), como por la atmósfera (los truenos, el eclipse, etcétera) que da paso a la magia. Sólo entonces, al final de la película, atravesadas todas las etapas del proceso de ensimismamiento, se produce ese escalofrío de perdurabilidad, ese efecto de fusión de los rostros, que transmite inmediatamente la sensación de circular en el terreno de lo prohibido, allí por donde han viajado abundantes películas de lo fantástico, intentando volcar todas las vidas en el recipiente de una sola, de modelar ese rostro de rostros con el artificio de la máquina. Berliner se ha calzado los guantes de lo fantástico y nos ha convocado en este laboratorio, la moviola del Doctor Frankenstein.

En la sobreimpresión “toda imagen, al mostrarse, revela que oculta otra, que tiene un doble fondo”.¹⁸ Lo escribe Marc Vernet al explicar por qué el efecto de sobreimpresión y encadenado forma parte de las figuras con las que el cine recrea lo invisible. Esa sensación debe de ser, también, la que siente Alan Berli-

Berliners which tightens the narrative, gradually becomes a process of invocation, both because of the rituality of setting the scene (the number of members called, the round table, the circular toast, the magic words) and the atmosphere (the thunder claps, the eclipse, etc.) which give way to magic. Only then at the end of the film, with all the stages of the absorption process passed, does that shiver of durability occur, that effect of merging the faces, which immediately conveys the feeling of moving through the forbidden land, there where so many fantasy films have journeyed, trying to tip all lives into the vessel of a single one, of shaping that face of faces with the art of the machine. Berliner has tried on the gloves of fantasy and has called us to that laboratory, the Moviola of Doctor Frankenstein.

In superimposing, “all images, when displayed, show what another is hiding, that there is a double background”¹⁸, writes Marc Vernet when explaining why the effect of superimposition and dissolve are some of the figures with which film recreates the invisible. That is the feeling Alan Berliner must also have each time he screens a home movie in his home, one which he has just found at a flea market; the feeling that those people, whom he does not know, who are moving around the screen after having been forgotten for so many years, are hiding the most precious thing from him. This is why his editing, even in the brightest definitions, does not try to discover so much what images should accompany others, what shots should come before or after another shot, rather what those images are hiding behind their back, what they are protecting in their shade, what is in the background.

Berliner relates to images and sound as if cinema were a watery atmosphere. Although

ner cada vez que proyecta en su casa la bobina de cine doméstico que acaba de encontrar en un mercadillo; la sensación de que las figuras de esos desconocidos que vuelven a agitarse en la pantalla tras años de olvido están ocultándole lo más precioso. De ahí que su montaje, en las resoluciones más brillantes, no busque tanto cuáles son las imágenes que deben acompañar a otra, cuáles los planos que han de anteceder o suceder a otro plano, como qué es lo que esas imágenes ocultan por detrás, qué cobijan bajo su sombra.

Berliner se relaciona con las imágenes y sonidos como si el cine fuera un medio acuoso. Aunque a veces saca la cabeza para tomar aire de la realidad, Berliner se sumerge siempre bajo la superficie de las imágenes y, allí, buceando, descubre frecuentemente que es su propia sombra la que se proyecta en el fondo.

from time to time he sticks his head out of the water to take a deep breath of reality, Berliner always plunges under the surface of the images often to find out that his own shadow is cast on the bottom.

¹ Alan Berliner, Artículo para el catálogo de la videoinstalación *Gathering Stones*, Holocaust Museum Houston, Texas, 2002. En www.alanberliner.com.

² Béla Balázs, *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Ediciones Losange, Buenos Aires, 1957, p. 102.

³ Mark Le Fanu, "On editing", *P.O.V. Filmstidsskrift*, nº 6, diciembre 1998.

⁴ Slavko Vorkapich, "Toward True Cinema", *A Montage of Theories*, Dutton, Nueva York, 1966.

⁵ Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 175.

⁶ V. Sánchez-Biosca, *op.cit.*, p. 178.

⁷ V. Sánchez-Biosca, *op.cit.*, p. 178.

⁸ André Bazin, "Lettre de Sibérie", *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*, Ediciones de La Mirada, Valencia, 2000, p. 36.

¹ Alan Berliner, Article for the *Gathering Stones video installation*, Holocaust Museum Houston, Texas, 2002. En www.alanberliner.com.

² Béla Balázs, *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Ediciones Losange, Buenos Aires, 1957, p. 102.

³ Mark Le Fanu, "On editing", *P.O.V. Filmstidsskrift*, no. 6, December 1998.

⁴ Slavko Vorkapich, "Toward True Cinema", *A Montage of Theories*, Dutton, New York, 1966.

⁵ Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 175.

⁶ V. Sánchez-Biosca, *op.cit.*, p. 178.

⁷ V. Sánchez-Biosca, *op.cit.*, p. 178.

⁸ André Bazin, "Lettre de Sibérie", *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*, Ediciones de la Mirada, Valencia, 2000, p. 36.

⁹ Alan Berliner, "Patience and Passion", *Dox. Documentary Magazine*, nº 3, otoño 1994. El texto completo y su traducción al español están incluidos en este volumen.

¹⁰ Jean Mitry, *Estética y psicología del cine, II, Las formas*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1986, p.18.

¹¹ Jean Mitry, *Estética y psicología del cine, I, Las estructuras*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1986, p. 422.

¹² Sánchez-Biosca, *op. cit.*, p. 50.

¹³ Emilio Lledó, "El despertar de la memoria", *El País*, Suplemento Temas de nuestra época, 4 de enero de 1990, p. 7.

¹⁴ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 43.

¹⁵ E. Morin, *op.cit.*, p. 37.

¹⁶ E. Morin, *op.cit.*, p. 70.

¹⁷ E. Morin, *op.cit.*, p. 71.

¹⁸ Marc Vernet, *Figures de L'absence*, Cahiers du Cinema, París, 1988, p. 85.

⁹ Alan Berliner, "Patience and Passion", *Dox. Documentary Magazine*, no. 3, Autumn 1994. The complete text with its Spanish translation are included in this issue.

¹⁰ Jean Mitry, *Estética y psicología del cine, II, Las formas*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1986, p. 18.

¹¹ Jean Mitry, *Estética y psicología del cine, I, Las estructuras*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1986, p. 422.

¹² Sánchez-Biosca, *op. cit.*, p. 50.

¹³ Emilio Lledó, "El despertar de la memoria", *El País*, Suplemento Temas de nuestra época, 4 January 1990, p. 7.

¹⁴ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1961, p. 43.

¹⁵ E. Morin, *op.cit.*, p. 37.

¹⁶ E. Morin, *op. cit.*, p. 70.

¹⁷ E. Morin, *op.cit.*, p. 71.

¹⁸ Marc Vernet, *Figures de L'absence*, *Cahiers du Cinema*, Paris, 1988, p. 85.